

## ◆ INTRODUCCIÓN

### **La persistencia de lo trágico en la cultura española**

*Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera*

Iniciaba Terry Eagleton en 2003 su ya clásico estudio sobre lo trágico con la idea de que, por distintas razones, no estaba de moda hablar de la tragedia y que solamente eso era ya una buena razón para escribir sobre el tema (ix). Si para el crítico británico el inicio del siglo XXI era un tiempo propicio para reevaluar la más prestigiosa de las formas artísticas, qué decir del momento en el que estamos escribiendo esta introducción. Hace meses que una pandemia de alcance todavía incalculable tiene atenazada a una población que, además, en importantes áreas del planeta, está confrontando una crisis sin precedentes a nivel político, social y ecológico. En el ámbito de la *polis*, el auge de movimientos de corte populista neo fascista amenaza en países como EE.UU., Brasil y Polonia, por poner tan solo algunos ejemplos, las mismas raíces de la democracia que tras la Segunda Guerra Mundial se presentaban como la garantía de un mundo de paz y progreso ilimitado. En el terreno de lo social, somos testigos de la proliferación de movimientos de ciudadanas y ciudadanos tradicionalmente marginados, oprimidos y explotados que, en las ciudades de medio planeta, reclaman un mundo más justo y solidario en el que cumplir la promesa de libertad, fraternidad e igualdad que signa la modernidad desde el siglo XVIII. Finalmente, desde un punto de vista ecológico, estamos asistiendo a un proceso de desbalance natural que, en forma de sequías, huracanes, incendios, hambrunas y desplazamientos territoriales, amenaza nuestra propia supervivencia. Sí, puede que no sea popular en los círculos académicos hablar de la tragedia, pero una visión trágica de la vida, como la que permea en los textos analizados en este volumen, con su énfasis en la fragilidad, vulnerabilidad y contingencia del ser humano, sigue estando ahí y no parece que vaya a abandonarnos pronto.

Desde la segunda mitad del siglo XX, muchas de las discusiones teóricas en torno a la idea de lo trágico se han centrado en discutir si, tras hacerse

hegemónico en el siglo XVIII, en el pensamiento racionalista promovido por la Ilustración es posible la existencia de una cultura trágica. George Steiner, principal impulsor de esta tesis, señalaba en su influyente estudio *La muerte de la tragedia* (1961) que la secularización de Occidente en el siglo XVIII, como resultado del racionalismo ilustrado y del optimismo romántico, hacía imposible la posibilidad de la tragedia. Más recientemente, el propio Steiner confirmaba su tesis inicial cuando, hablando de este género literario, señalaba que “[i]ts decline was concomitant with the democratization of western ideals, with the eclipse of imperative destiny in the power relations between mortals and the supernatural, between men and women and the state” (37) (Su declive coincidía con la democratización de los ideales de Occidente, con el eclipse de un destino imperativo en manos de las relaciones de poder entre lo mortal y lo sobrenatural, entre hombres, mujeres y Estado).

La rigurosa propuesta de Steiner pronto tuvo contestación por parte de Raymond Williams. Éste planteaba una definición más amplia, que reconocía lo que de histórico tiene este concepto y señalaba que la tragedia no era “a single and permanent kind of fact” (un hecho único y permanente) sino más bien “a series of experiences and conventions and institutions” (45–46) (una serie de vivencias, convenciones e instituciones). Este acercamiento más amplio e inclusivo, que es el que sigue este volumen, nos permite considerar la posibilidad de una tragedia moderna entendida, como propone Rita Felski, como un “modo” más que como un género (14). Recientemente, Simon Critchley ha subscrito esta idea y define el arte trágico como a *dialectical mode of experience* (28). Para él “[t]he question of tragedy should not be confined to its existence (or nonexistence) as a dramatic genre that might or might not exist in the theater. Rather it is a *mode of experience* that can be found well outside the theater, in film, in TV, in politics, and —most powerfully perhaps— in our domestic lives, our familial relations and kinship structures” (28) (La cuestión de la tragedia no debería limitarse a su existencia o no existencia como género dramático que pudiera o no existir en el teatro. Más bien es un *modo de experiencia* que se puede encontrar fuera del teatro, en el cine, en la televisión, en política, y —de manera más poderosa quizás— en nuestra vida doméstica, en nuestras relaciones familiares y estructuras de parentesco). Con este acercamiento más abierto y abarcador, como el planteado por estos críticos, se superan las dudas de Max Estrella en *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán sobre la capacidad de la tragedia para vehicular las ansiedades de la modernidad.

Desde *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1835), la primera de las obras que se analiza en este trabajo interdisciplinar, hasta *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), película a la que está dedicado el ensayo que cierra este volumen, todos los textos estudiados comparten una idea trágica de la existencia, marcada por el convencimiento de lo precario de la existencia humana y

de la inutilidad de nuestros esfuerzos por trascender el significado de la vida. Además, presentan una serie de características en común que pueden servirnos para establecer pautas tanto a nivel formal como de contenido que ofrezcan una descripción satisfactoria de lo que es el arte trágico moderno en España.

Una característica que comparten los textos aquí estudiados es la presencia de personajes sometidos a un sufrimiento extremo que, en muchas ocasiones, conduce a la muerte. Como señala Walter Kaufmann, “the necessary condition of a play’s being a tragedy is not that it ends badly but that it represents on the stage suffering so intense and immense that no conclusion can eradicate this impression from our minds” (313) (La condición necesaria para que una obra sea trágica no depende de que termine mal, sino de que el sufrimiento representado en la escena sea de tal magnitud que ningún final pueda borrar esa impresión de nuestra mente). Los protagonistas de estos textos encaran las penalidades a las que se ven sometidos de distintas formas: algunos las confrontan aunque son vencidos en el empeño, mientras otros las aceptan con una estoica resignación que, sin embargo, no les evita el sufrimiento y el dolor. Además, los textos aquí analizados corroboran la idea de que, como señala David Lenson, “the tragic hero may be drawn from any class, race, region, sex, or occupation” (163) (El héroe trágico puede pertenecer a cualquier clase, raza, religión, sexo u ocupación). Las heroínas y los héroes trágicos de este volumen pueden ser individuales, como el Larra de *La detonación* de Antonio Buero Vallejo, o colectivos, como en el *San Juan* de Max Aub. Pueden ser mujeres, como la zapatera lorquiana, u hombres como Carlos en *El ángulo del horror* de Cristina Fernández Cubas. Blancos, como Clarisa de *El lugar* también de Fernández Cubas, gitanos, como la Carmencita de *Blancanieves* de Pablo Berger, y mestizos, como Don Álvaro en la obra del Duque de Rivas. Ricos, como el torero Antonio Villalta de *Blancanieves*, o pobres, como Víctor y Obdulia de *La venus mecánica* de José Díaz Fernández. Heterosexuales, como Rafita, uno de los enanos de *Blancanieves*, y homosexuales, como el hombre de venas de *El viaje a la luna* de Lorca. Católicos, como la Carmela de *La hija de Juan Simón* de Gonzalo Delgrás, judíos, como los tripulantes del *San Juan*, y ateos, como los anarquistas de *Siete domingos rojos* de Ramón J. Sender. Todos tienen algo en común: todos son el “otro”, el subalterno, el que se desvía de las normas impuestas por la sociedad que le ha tocado vivir. Es precisamente su debilidad y su carácter relativamente marginal lo que, como señala René Girard refiriéndose a las mujeres, les confiere el carácter de perfectas víctimas propiciatorias indispensables en el arte trágico:

Like the animal and the infant. . . the woman qualifies for sacrificial status by reasons of her weakness and relatively marginal social status. That is

why she can be viewed as a quasi/sacred figure, both desired and disdained, alternately elevated and abused. (141–142)

(Como los animales y los niños, las mujeres cualifican para ser sacrificadas por su debilidad y estado social relativamente marginal. Por eso, se puede ver como una figura casi sagrada, deseada y desdeñada, alternativamente, sublimada y abusada a partes iguales.)

Desarrollando el planteamiento de Girard, Naomi Conn Liebler concluye que ambos, héroe y heroína trágica, sirven

as *pharmakos*, the sacrificial victim required by all purgative rituals, whose efficacy as sacrifice signifies above all the symbolic embodiment of whatever threatens the community in crisis. The tragic hero is the community's surrogate. She could not be its surrogate if she did not resemble it in critical ways. And because she stands for what must be methodically eliminated, she must be destroyed. . . (12–13)

(como *pharmakos*, la víctima sacrificial requisito de todos los rituales purgativos, cuya eficacia para el sacrificio tiene la carga simbólica de lo que amenaza a la comunidad en crisis. El héroe trágico es el sustituto de la comunidad. La víctima no podría ser su sustituta sino se pareciera a esa comunidad desde una perspectiva crítica. Y porque defiende lo que debe eliminarse metódicamente, debe ser destruida.)

En suma, coincidimos con Terry Eagleton cuando afirma que estas figuras, al rechazar el orden establecido, ponen de relieve las contradicciones internas de la sociedad en la que se desenvuelven y su fracaso simboliza el de toda la sociedad (280).

Como han indicado algunos de los críticos que se han ocupado del tema — Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1971), Raymond Williams (1966) Sarah Annes Brown (2007) y Simon Critchley (2019), entre otros—, el arte trágico se hace patente con mayor intensidad en momentos de inestabilidad sociopolítica, premonizando cambios que causan una extraordinaria ansiedad en amplias capas de la sociedad. En otras palabras, como señala Liebler, la tragedia siempre cuenta la historia de una cultura en crisis (3).

La historia que nos cuentan los capítulos de este volumen es la de una cultura —la española— sumida desde los inicios de la contemporaneidad en una permanente fricción entre modernidad y tradición, con momentos de máxima confrontación y otros de relativa calma. Como los ensayos de este trabajo ponen de manifiesto, el momento álgido de esta tensión se situaría en torno a los años de la guerra civil (1931–1939) y la dictadura del general Franco (1936–1975), aunque el antagonismo entre dos modos de entender el mundo y sus secuelas trágicas permea en buena parte de la historia española de los últimos dos siglos.

Sin embargo, no son solo los condicionamientos externos los que confieren carácter trágico a las experiencias de los personajes que pueblan los textos aquí analizados. En el sujeto moderno se dan fuerzas internas que provocan conflictos signados por su naturaleza trágica e irresoluble. Se trata de protagonistas divididos que sufren emociones en conflicto, que batallan entre su yo y su alma donde las fuerzas destructivas nacen desde lo más profundo de sí mismos como han señalado, entre otros, Robert B. Heilman (1968), Doreet LeVitte Harten (2002) y George Simmel (1968). Los héroes y heroínas trágicas viven sujetos a una serie de fuerzas, tanto interiores como exteriores, que no pueden dominar y frente a las cuales, impotentes, terminarán claudicando. Para los personajes trágicos que pueblan este volumen, no hay posible final feliz. De una manera u otra, todas y todos terminan derrotados, aunque en esa batalla acaban engrandecidos ante los ojos del lector/espectador.

*Huellas de lo trágico en la cultura española moderna* está organizado diacrónicamente según la fecha de publicación o estreno de las manifestaciones culturales objeto de estudio de cada ensayo. Ángel Berenguer ofrece un acercamiento teórico al tema en “La tragedia: estrategia artística donde habita la muerte”. Tomando como base la teoría de *Motivos y Estrategias*, Berenguer sienta algunas bases para plantear un acercamiento diferente al estudio de lo trágico y sus diferentes manifestaciones artísticas, indagando qué compone la estructura de la estrategia trágica, común a tantas y tan variadas propuestas desde hace dos milenios y medio. Berenguer entiende que es la conciencia del propio individuo, enfrentado a su propia muerte (o sus sinónimos, como veremos más adelante), lo que sirve de motor para la acción trágica. Esto solo se puede dar a partir de la existencia de una *sociedad abierta*, que es la que está en la base del nacimiento y el desarrollo de la tragedia. El libre comercio se plantea como la economía dominante del mercado, generando unos mecanismos igualitarios de interacción individual. Ello implica la aparición de la *yoidad* y, al mismo tiempo, la soledad que conlleva la conciencia de la propia muerte (y sus sinónimos) del yo, como corolario y destino del entorno natural. En el terreno simbólico esto se expresa a través de una estrategia del *sufrimiento* y de la *aceptación* que es, a su vez, una transposición al ámbito

simbólico de la experiencia de la vida. Las estrategias de la tragedia son, según Berenguer, *transversales*: se insertan en todos los lugares y los lenguajes artísticos. Tienden a expandirse en el espacio, adquiriendo carta de naturaleza en distintos contextos sociales. Y también son *diacrónicas*: se reinventan a sí mismas en los distintos períodos, cuando las circunstancias de su entidad se reúnen en una época determinada y pueden adoptar lo que Berenguer llama *sinónimos* del destino fatal, sobre todo en los *entornos* más recientes. Desde la época renacentista hasta nuestros días, y teniendo en cuenta la permanencia y avance de las sociedades abiertas, la *yoidad* adquiere una presencia cada vez mayor y también sus circunstancias y sus contradicciones. Lo que plantea Berenguer es que la tragedia es el resultado de la confrontación del sujeto individual en las sociedades abiertas con su propio destino (la muerte y sus sinónimos) ante el cual no existen negociaciones posibles.

Tomando como punto de partida las reflexiones sobre la tragedia y lo trágico de Aristóteles, Hegel, Freud, Coleridge, Schlegel y Schopenhauer, Francisco LaRubia-Prado analiza *Don Álvaro o la fuerza del sino* como ejemplo paradigmático de la visión trágica del universo propugnada por el Romanticismo. LaRubia-Prado señala cómo esta pieza teatral se inserta en la tradición trágica postclásica y heredera del drama shakesperiano. Este tipo de drama se diferencia de la tragedia aristotélica y neoclásica francesa en rasgos centrales como el énfasis en las motivaciones humanas como alentadoras de la acción trágica frente al *pathos* artificialmente contenido de la tradición clásica. Su análisis muestra cómo el protagonista, Don Álvaro, se presenta como un ser humano similar al público, al poseer éste aspiraciones humanas compartidas con el protagonista e íntimamente conectadas con la necesidad de reconocimiento y la superación de la crisis edípica: la consecución de la libertad personal, la igualdad con el otro, y la identidad individual. Además, LaRubia-Prado muestra cómo este texto clave para el desarrollo de la tragedia en el siglo XIX español recurre a la ironía, uno de los rasgos fundamentales de los textos románticos, y se enfoca en la idea de “destino” que resulta de la relación dialéctica entre interioridad y externalidad. Para LaRubia-Prado, lo que demuestra Don Álvaro es que si la resignación humana es trágica, la falta de resignación también lo puede ser. Así es difícil escapar a la tragedia, y en el caso de la tragedia romántica, es imposible escapar de sus pertinentes ironías.

Luis Pascual Cordero Sánchez analiza el mensaje trágico del único guion cinematográfico de Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (1929), escrito durante su estancia en Nueva York. Los posos trágicos de este guion también aparecen en las obras creadas o iniciadas en ese viaje americano de 1929 y 1930. El capítulo no se limita a pasar *Viaje a la luna* por el prisma de la tragedia, sino que persigue acercarse al guion como un texto trágico basado en el deseo y la sexualidad frustrados, homosexuales o *queer*, según los estudios

de género de Judith Butler, Lee Edelman y Eve Kosofsky Sedgwick. Cordero Sánchez se replantea la obra como una descripción del amor trágico cuya catarsis está ligada indefectiblemente a la muerte. La frustración afectivo-sexual del deseo gay culmina en el guion con la muerte del protagonista, el hombre de venas, lo que en última instancia es una muerte catártica causada por un amor no normativo. Se trata de una muerte de naturaleza catártica por la liberación de la represión que conlleva y por la apelación a la compasión del público para con los diferentes. Ecos de tragedia con un mensaje de tolerancia que se transmite hasta el presente más actual.

Lynn Purkey sigue la estela de críticos como Miriam Leonard y a Joshua Billings, que haciéndose de eco del pensamiento de Hegel, Nietzsche, Marx y Freud, entre otros, dan cuenta de la dependencia entre política y filosofía, de la dimensión social de la tragedia y del sentido trágico en la producción cultural moderna. Esta dependencia pone de relieve el vínculo histórico que la Modernidad ha forjado entre la tragedia y las revoluciones desde la segunda mitad del siglo XVIII. Según Purkey, las novelas de la vanguardia comprometida soviética y española de Evgueni Zamiatin, Yuri Olesha, José Díaz Fernández y Ramón J. Sender que se publican entre 1920 y 1932, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923–1930) y la Segunda República Española (1931–1939), acaban por destruir la visión utópica planteada por el milenarismo para desembocar en una actitud trágica o tragicómica hacia la situación sociopolítica de la época moderna. Por ejemplo, la falta de cambios en el sistema político español durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera podría ser el contexto donde la vida de Obdulio y Víctor, protagonistas de *La Venus mecánica*, se torne en tragedia; enajenada y cosificada ella, encarcelado él. El paraíso social esperado por ambos acaba siendo un fracaso político y, por supuesto, personal. Para Purkey, *Siete domingos rojos* (1932), *La Venus mecánica* (1929), *Nosotros* (1924) y *Envidia* (1927) ponen en evidencia la imposibilidad o incapacidad de un futuro anarquista, socialista o comunista capaz de llevar a cabo los cambios sociales necesarios. En vez de una visión utópica, todas desmienten la posibilidad de la felicidad personal al enfrentarse con el paraíso soñado de los obreros. La tragedia de estas cuatro novelas es la misma: la falta de la subjetividad y de la libertad, bien sea individual o colectiva, y la imposibilidad de cumplir con éstas en la época moderna. Época de cambios liberales, como la ley del divorcio, el voto femenino o la reforma agraria, también fue un período de inestabilidad política, social y económica, donde no prosperaron de manera adecuada las reformas económicas más necesarias, en particular la agrícola. Así, la tragedia de estas novelas comprometidas de la vanguardia española rehumaniza a los protagonistas o a sus preocupaciones. Enfrentados de manera personal a la modernidad, sus metas se inspiran en la colectividad ahora consciente de que las guerras o revoluciones son tragedias

incapaces de llevar a cabo todos los cambios sociales prometidos. Esta vuelta a lo humano representa la respuesta estética desde la izquierda revolucionaria a *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset (1925).

Claudia Gidi se enfrenta con *San Juan*, uno de los textos fundamentales del polifacético Max Aub. Esta pieza teatral de 1943 se inscribe en una importante tradición literaria en la que el protagonista trágico no es un individuo excepcional sino toda una comunidad que sufre injusticias. Gidi plantea en su análisis una cuestión fundamental a la hora de encarar la posibilidad de una tragedia moderna: ¿se puede hablar de tragedia cuando ninguno de los personajes es responsable de su desgracia? Para Gidi, *San Juan* plantea que la “culpa” de los judíos estriba en haber nacido en circunstancias históricas adversas, y sus posibilidades de acción son sumamente limitadas, en la medida en que se enfrentan a un poder colosal que destruye: el odio antisemita, la indiferencia de la humanidad que les niega refugio, y la violencia de una tormenta en el mar. Gidi señala que con *San Juan* estamos frente a una tragedia secular sin dimensión metafísica significativa, ya que la desgracia proviene de circunstancias de orden político y militar pero que es susceptible de alcanzar una dimensión simbólica. Si bien Aub transforma algunos de los elementos característicos de la tragedia clásica como la catarsis, el error trágico o la arrogancia funesta, esta obra es un recuerdo o memoria de este género, una tragedia moderna que nos ofrece la posibilidad de alcanzar un conocimiento profundo de la naturaleza del hombre.

Rakhel Villamil-Acera señala cómo la farsa de Federico García Lorca *La zapatera prodigiosa*, estrenada en 1930, y la copla de Rafael de León y el maestro Quiroga “Te he de querer mientras viva”, compuesta entre 1959 y 1960, ponen de relieve las contradicciones de una sociedad en período de transformación por su capacidad de dar voz a lo que se consideraba ilícito en el momento de su estreno. Las semillas trágicas en ambas se inspiran en la condición de la mujer en un momento caracterizado por la inestabilidad política que, según Roberta Johnson (2003) y Maite Zubiaurre (2014), traspasa la creación literaria, espacio para el pensamiento feminista de esa época. Las reivindicaciones sobre la libertad y el papel de la mujer en la sociedad de Carmen de Burgos, María Martínez Sierra y Margarita Nelken, entre muchas otras, están presentes en *La zapatera* y conviven enfrentadas a la visión de la mujer tradicional “ángel del hogar”. Si la tragedia ha promovido tradicionalmente la desigualdad de género, la farsa viene a poner en evidencia los límites del mensaje feminista, dando pie a contradicciones y ambigüedades. La copla, por su parte, ya estaba consolidada antes de la llegada del franquismo como vehículo para expresar sentires y emociones de diferente orientación política y de género. Sin embargo, durante el régimen, la censura se ocupó de inculcar a través de la industria del entretenimiento sus objetivos políticos de



integración social que, si bien consiguió, también influyó en la búsqueda de modos alternativos, en este caso trágicos, de expresar otra realidad, ajena a la oficial. La copla siguió dando voz a quienes el franquismo había condenado al silencio por su sexualidad, algo que, como opinan Alberto Mira y David Pérez, pone de relieve la percepción de su propia posición de marginalidad. Estas semillas trágicas nos recuerdan la dificultad de las mujeres en su empeño de reivindicar su derecho de trabajar, amar o simplemente vivir en paz en la España de 1930 a 1960.

Si en 1930, a finales de la dictadura de Primo de Rivera, la zapatera era criticada por convertir su casa en una taberna tras ser abandonada por su marido y así poder mantenerse, en *La hija de Juan Simón*, película de Gonzalo Delgrás estrenada en 1957, su protagonista Carmela transgrede el universo socio-cultural franquista dominado por la ideología nacional-católica. En la línea de los estudios sobre el tópico de la “mujer caída” de Lea Jacobs y los del concepto del *pharmakos* de Eagleton y Liebler entre otros, Luis M. González hace una lectura trágica de este personaje. Para González, el “modo trágico” es una plataforma fructífera para lo que él denomina “narrativas de normalización”. Hastiada de la agobiante atmósfera de un pequeño pueblo de la España más tradicional, Carmela abandona a su familia para irse a Madrid e intentar triunfar en el mundo del cine de la mano de un joven actor del que está enamorada. Abandonada, termina cayendo en el mundo de las queridas y mantenidas de posguerra y, tras ser descubierta por su familia, regresa al pueblo, donde se deja morir. Comparte esta historia el patrón común entre las heroínas trágicas que, desilusionadas por la imposibilidad de conseguir sus elevadas expectativas personales, caen en un pozo de sufrimiento e incluso en su propia muerte. Para González, la estilizada muerte de Carmela, en la línea de la glamurización que el arte fascista hace de ésta, la convierte en el chivo expiatorio de una sociedad en crisis donde el conflicto entre modernidad y tradición está en auge. Los estudios sobre el concepto de heterotopía de Michel Foucault le sirven a González para evidenciar que los burdeles en *La hija de Juan Simón* explicitan la política de género durante el franquismo, en donde la mujer era objeto de consumo del hombre. Imposible no acordarse de cómo los clientes de la taberna de la zapatera lorquiana, hombres casados del pueblo, la intimidan sexualmente a pesar de que, aunque abandonada, ella defiende su matrimonio. Pero claro, *La zapatera prodigiosa* es una farsa, por lo que en el modo trágico convive también el discurso cómico. En cambio, este film recurre al melodrama para poner de relieve la opresión del régimen frente a aquellos que se desviaban de su programa centralizador. Melodrama, farsa, comedia, y tragicomedia son también otros modos que ahora acompañan a las diferentes tragedias de una realidad en continua transición. Con su muerte, Carmela se gana el perdón de una sociedad hipócrita que castiga que

una mujer tenga relaciones sexuales fuera del matrimonio o se gane la vida en el mundo del espectáculo. De hecho, las artistas que interpretaban las coplas eran muchas veces discriminadas y juzgadas por una profesión que nada tenía que ver con ser “ángel del hogar”. El mensaje subversivo de muchas de las letras no era entendido como tal, por ser mujeres quienes interpretaban esas canciones de temática en apariencia sentimental. De esta manera, este film comparte con otros estrenados durante las primeras décadas del franquismo la contradicción de poner de relieve simultáneamente, por un lado, las consecuencias de desobedecer el orden establecido y, por otro, subtextos críticos que terminan por socavar el objetivo ideológico original.

Jesús Eguía Armenteros analiza la tragedia de Antonio Buero Vallejo *La detonación*, en relación con la transición española a la democracia —la obra fue estrenada en 1977 para conmemorar los ciento cuarenta años del suicidio de Larra— y con el surgimiento del movimiento social del 15M en 2011. En el profético texto “La tragedia”, publicado en 1958 por Buero Vallejo, éste planteaba que la catarsis del individuo y la sociedad se logra reconociendo la verdad de los hechos, enfrentándose al pasado y al presente sin escabullirse, renegar u olvidar porque la desconexión no conlleva ninguna superación, sino la perpetuación de estructuras sociales y mentales del pasado. Eguía Armenteros establece un paralelismo entre el revisionismo y la reinterpretación del sistema simbólico sobre el que se erigió la crónica oficial de la génesis del actual sistema de poder en España, del posfranquismo y de la transición y la estrategia trágica de Buero Vallejo en *La detonación*. Larra, protagonista de la obra, sube a escena para desenmascarar a los líderes de la transición democrática lo que, de paso, es un enmascaramiento meta-teatral del propio Buero. Así, este dramaturgo viste al posfranquismo del período de la regenta María Cristina y actualiza las tres formas de la tragedia antigua: la música, el coro y las máscaras. El coro es un grupo de intelectuales coetáneos de Larra, la música revive tonadillas y canciones también de esa época, y el uso de las máscaras es funcional; es decir, el coro enmascarado simboliza diferentes puntos de vista sobre la esperanza o desilusión de la transición de María Cristina. Lo curioso es que sea el mismo actor quien, cambiando de máscara, represente la sucesión de diferentes políticos. A pesar de la obvia evocación del período de la transición, la prensa de 1977 no vio o no quiso ver la relación con máscaras coetáneas. Ya en 1976 señalaba Ferrán Gallego Margaleff que la desigualdad social existente habría eliminado toda opción de consenso y concertación social, es decir, que cuatro décadas de franquismo habían afianzado un sistema preparado para afrontar la apertura de sus fronteras, el sufragio universal o el sistema de partidos sin que en el fondo se alteraran las estructuras de poder. La retórica del franquismo de la que nos hablaba Luis González había penetrado en la sociedad española.

La ruptura con el pasado iniciada tras la muerte de Franco se consiguió a costa de olvidar y borrar las aristas más cortantes de la guerra civil y la posterior dictadura, tal y como corroboran los estudios, de Laura Edles (1998), Carles Castro (2007), Ferrán Gallego Margaleff (2008) y Germán Labrador Méndez (2017), entre otros. De ahí que, a pesar de la aprobación de la ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007), quedaría de facto derogada en 2011 tras ganar las elecciones el Partido Popular y de ahí el cuestionamiento de la historia oficial de la Transición del Movimiento del 15M, como trae a colación Eguía Armenteros a propósito de la crítica de Buero a la desmemoria. *La detonación* se plantea como paradigma de la tragedia española en lucha contra el olvido de las injusticias cometidas por las oligarquías privilegiadas y establecidas estructuralmente y contra la parálisis de reformas honestas que impliquen la creación de una sociedad civil que pueda avanzar “por el conocimiento del error y no por la ignorancia” (Buero Vallejo, “La Tragedia” 78).

Por su parte, Alonso Varo Varo hace un análisis desde lo trágico de dos cuentos de Cristina Fernández Cubas publicados durante la década de los noventa. A pesar de las reticencias de la propia escritora a que sus obras sean catalogadas como fantásticas, David Roas considera como tal su narrativa. Para Varo Varo, el relato fantástico basa la producción del fenómeno de lo extraño en la perturbación del entorno familiar. Lo cotidiano es el punto esencial para la introducción de lo extraordinario y a lo que se enfrentan personajes y lector al ver perturbada repentinamente su realidad habitual por un evento inexplicable, deviniendo en la desfamiliarización de espacios que, en principio, no tenían nada de insólito. Como explica Varo Varo, Freud analizó en 1919 el efecto de la intrusión de lo fantástico o lo *unheimlich* entendido como “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (2484). Varo Varo considera que existe una dimensión existencial que ha pasado desapercibida por la crítica en numerosos cuentos de Fernández Cubas, donde lo insólito no solo deviene en el extrañamiento del hogar familiar, sino que también desvela una dimensión más profunda asociada a la propia condición humana. El tema del viaje, de la salida del hogar y la vuelta, del comienzo de nuevas etapas vitales, así como los viajes, memorias y experiencias personales de la propia escritora inspiran sus cuentos. Como afirma Eugenio Trias a propósito de la modalidad de viajes, esta implica “el descentramiento radical del hogar, del punto de partida y de retorno el extravío radical, el ‘punto crítico’ expresivo de un ‘horizonte de no retorno’, además de ser la correspondiente a una cultura trágica como la nuestra” (*Filosofía del futuro* 158). Para Varo Varo, estos relatos ejemplifican la afirmación de Trias de que para el individuo posmoderno “la propia cotidianidad se ha vuelto trágica, y lo trágico se ha vuelto habitual, familiar, radicalmente próximo” (*Los límites del mundo* 268). La cultura trágica, que incide

en la condición de desarraigo del sujeto contemporáneo, impregna estos dos cuentos. En “El ángulo del horror” el desfondamiento del entorno familiar, con la consiguiente supresión de los lazos de origen y de cualquier horizonte de retorno, y la consumación del destino trágico del protagonista son los temas principales. El suicidio del protagonista, la muerte, máxima expresión de lo *unheimlich*, pone de relieve que el descubrimiento de ese ángulo maldito apunta al extrañamiento absoluto del dominio existencial a través de la intromisión de la nada. El vacío existencial se apodera de Clarisa, protagonista de “El lugar”, al recordar su falta de lazos familiares y pone en peligro su lugar, su hogar, epicentro simbólico que gobierna su existencia y más allá del cual acecha el abismo. Teniendo en cuenta las reflexiones de Nietzsche sobre el nihilismo, el más siniestro de los huéspedes, constante recuerdo de que bajo todos los esfuerzos por construir nuestro hogar subyace un desarraigo radical, Varo Varo llega a la conclusión de que la experiencia trágica de los personajes de Fernández Cubas reproduce la experiencia de desarraigo metafísico del sujeto posmoderno. Este desarraigo, tragedia de este sujeto posmoderno que desconoce su origen y su destino, puede conducir, como en el caso de Clarisa o Carlos, a la muerte.

También está la muerte presente en *Blancanieves* de Pablo Berger (2012), tema de estudio de Alejandro Yarza en el último capítulo de este volumen. Adaptación del famoso cuento de hadas de los hermanos Grimm, ambientada en la Andalucía de los años veinte, muda y en blanco y negro, Yarza lee esta cinta de un modo alegórico para convertirla en un cuento de hadas trágico. Su lectura recuerda a la de *La detonación* de Eguía Armenteros y está en la línea de las reivindicaciones del Movimiento 15M en cuanto que propugnan que la desconexión entre el pasado y el presente no solo lleva al olvido y a la desmemoria, sino a la perpetuación de falsos paradigmas inculcados en una sociedad que merece revisitar y cuestionar la historia oficial. Yarza va dando sentido histórico a las referencias alegóricas del film, desde Carmencita, la protagonista, representación alegórica de la nueva generación de españoles que crecerá bajo la dictadura de Franco, pasando por Encarna, la madrastra, ahora representante de las fuerzas represivas históricas y oportunistas para alcanzar el poder. A su vez, el nombre de la mansión de Antonio, padre de Carmencita, *Monte Olvido*, hace referencia a la ruptura del franquismo con la memoria del pasado reciente republicano, así como al “Pacto del Olvido” durante la transición española, en el que se acordó olvidar el pasado criminal en forma de la Ley General de Amnistía de 1977. El caso extremo de olvido es la amnesia que sufre Carmencita tras su intento de asesinato, incapaz de recordar su identidad u origen y su posterior estado comatoso, que simbolizan la amnesia inducida a instancia oficial sufrida por el país después del momento abierto por la transición política tras la muerte de Franco. Esta

amnesia involuntaria nos recuerda y contrasta con el olvido voluntario que persigue a Clarisa de “El lugar”, en su intento de crear un hogar, un lugar/espacio simbólico, refugio de su existencia a consta de olvidar su pasado y que, al enfrentarse a él, experimenta el vértigo de quien percibe el abismo. Yarza también menciona la presencia del toreo en el imaginario español, ya que el film ancla su alegoría nacional en el espectáculo taurino como metáfora cultural, transformando el coso taurino en un oasis de democracia para así darle a la audiencia la oportunidad de reclamar su responsabilidad por el pasado histórico, en vez de desplazarla sobre la víctima sacrificial. El final de *Blancanieves* recurre al motivo del despertar o del renacer, típico del cuento de hadas, lo que para Yarza sugiere la necesidad de la sociedad española del siglo XXI de alcanzar lo que explica Bruno Bettelheim, “una conciencia más profunda, más auto-conocimiento, y un mayor grado de madurez” (214) para evitar caer en la tragedia.

La estructura circular característica de la tragedia, presente en buena parte de los textos analizados, nos lleva de nuevo al primer capítulo. En él, Berenguer señala la muerte como motivo recurrente en el arte trágico. En este volumen cada muerte pone de relieve ansiedades, desasosiegos, pesadumbres; en definitiva, ese dolor infinito que aún hoy persiste. Ya en el siglo XIX, la muerte en *Don Álvaro* dejaba al descubierto las inquietudes identitarias del héroe que tan bien conectaban con el público coetáneo y cuyos ecos resuenan en la actualidad. Algo similar ocurre con el resto de héroes y heroínas trágicas que pueblan este volumen. Así, en *Viaje a la luna* la muerte del hombre de venas nos acerca a la represión del deseo homosexual. Con la muerte del milenarismo en *La Venus mecánica* y *Siete domingos rojos*, muere la utopía del paraíso de trabajadores en tierra y, con la muerte de los judíos, la solidaridad del ser humano en *San Juan*. Las referencias a la muerte en *La zapatera prodigiosa* y la muerte de Carmela en *La hija de Juan Simón* desenmascaran deseos femeninos de independencia económica y libertad sexual. En *La detonación*, en “El lugar” y en *Blancanieves*, la muerte viene en forma de olvido, amnesia o coma, clara alusión a la necesidad de recuperar la memoria histórica en España para enfrentar los fantasmas del pasado como única manera de avanzar cívicamente.

En definitiva, este volumen demuestra la persistencia de un modo trágico en la literatura, el arte y el cine español que pone de manifiesto las enormes tensiones internas y externas a las que se ha visto sometido el sujeto moderno en los dos últimos siglos y sus trágicas consecuencias. La tragedia de Don Álvaro, el hombre de venas, los revolucionarios, los pasajeros del San Juan, la zapatera, Carmela, Larra, Clarisa, Carlos y Blancanieves, nos recuerdan que, en la contemporaneidad, aunque Dios haya muerto, el mal no. Éste continúa instigando irresolubles conflictos interiores provocados o amplificadas

por una realidad siempre hostil. Para desarrollarse como individuos libres, todos ellos, de un modo u otro, se ven obligados a romper con las normas impuestas por el presente en el que están insertos. Esta subversión del *status quo* les conduce a una desesperación y angustia, resultado de la imposibilidad de resolver los dilemas a los que se enfrentan en busca siempre de aquella libertad que les prometía la modernidad y que solo encontrarán en la muerte. Son estos modos trágicos, flexibles y permeables, los que dan voz a una lucha diacrónica a favor de los derechos de las mujeres, del colectivo LGBTIQ+, de las clases trabajadoras, de los inmigrantes o de los olvidados de la historia, en la que resuenan diferentes perspectivas de asumir, afrontar o rechazar la modernidad española.

## OBRAS CITADAS

- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Brown, Sarah Annes. "Introduction: Tragedy in Transition". *Tragedy in Transition*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007. 1–15.
- Buero Vallejo, Antonio. "La Tragedia". *Enciclopedia del Arte Escénico*. Barcelona: Noguer, 1958. 63–87.
- Critchley, Simon. *Tragedy, the Greeks, and Us*. Nueva York: Pantheon Books, 2019.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Malden, MA: Blackwell Oxford, 2003.
- Felski, Rita. "Introduction". *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras Completas VII*. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- Heilman, Robert B. *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1968.
- Kaufmann, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Lenson, David. *Achilles' Choice: Examples of Modern Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- LeVitte Harten, Doreet. "Melodrama". *Melodrama*. Granada, Vigo: Artium; Centro José Guerrero; Marco, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2002. 94–120.
- Liebler, Naomi Conn (ed.). *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Marcuse, Herbert. "Aggressiveness in Advanced Industrial Society". *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston: Beacon Press, 1968.

- Simmel, George. *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. Nueva York: Teachers College Press, 1968.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Londres: Faber and Faber, 1961.
- \_\_\_\_\_. “‘Tragedy’, Reconsidered”. *Rethinking Tragedy*. Ed. Rita Felski. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. 29–44.
- Trías, Eugenio. *Filosofía del futuro*. Barcelona: Ariel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Tragedy and Myth in Ancient Greece*. Trad. Janet Lloyd. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press Inc, 1981.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1966.

---

González, Luis M., y Rakhel Villamil-Acera. “Introducción: La persistencia de lo trágico en la cultura española”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 1–15. Web.